

- ской литературе XIX века // Конференции МАПРЯЛ. Инновации в исследованиях русского языка, литературы и культуры : сб. докл. В 2 т. Пловдив, 2007. Т. 2.
25. *Шевалие Ж., Геербрант А.* Речник на символите: В 2 т. София, 1995–1996. Т. 1–2.
26. *Купър Дж. К.* Енциклопедия на традиционните символи. София, 1993.
27. *Carden P.* The Recuperative Powers of Memory: Tolstoi's War and Peace // *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak.* New Haven, 1983.
28. *Ареопагит, св. Дионисий.* Мистическое Богословие. Божественные имена. Киев, 1991.

**Г. М. Ребель**  
г. Челябинск

## **Жанровые модификации русского классического романа и современные романно-жанровые тенденции**

Как следует из названия статьи, в данном случае речь пойдет о жанровой типологии второго уровня (термин А. Э. Эсалнек), то есть о жанровых модификациях или жанровых формах романа, созданных величайшими русскими романистами XIX века – Тургеневым и Достоевским, а также о продуктивности этих форм и функционировании их в современной литературе.

Жанровое мышление Тургенева и Достоевского изучалось преимущественно порознь, и на каждом из двух направлений накоплен богатый материал наблюдений и обобщений.

Роман Достоевского получал разные жанровые определения, которые нередко объективно вступали в полемику друг с другом: роман-трагедия (Вяч. Иванов, вслед за ним так считали К. Мочульский, Б. Евнин, В. Кирпотин, В. Одиноков); «евангельский реализм» (Ю. Иваск, о том же пишет Г. Померанц); идеологический роман (Б. Энгельгардт), философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений (Л. Гроссман), полифонический роман (М. Бахтин), социально-философский роман (А. Белкин), философская трагедия (Г. Щенников), универсально-синтетическая фаза социально-универсального романа (В. Недзвецкий) и т. д.

Роман Тургенева определялся как социально-психологический, общественно-идеологический, исторический (Г. Курляндская, П. Пусто-

войт), социально-политический (Г. Бялый), общественный (А. Батюто), роман частной жизни (В. Кирпотин), бытовой психологический роман с любовной интригой (У. Фохт), субъективный роман, роман кульминации личности (Н. Вердеревская), «персональный» роман испытания как вариант социально-универсального романа (В. Недзвецкий), И. А. Дергачев считал его романом сознания (самосознания) героя и т. д. Уже Н. Страхов отметил в романе Тургенева философскую составляющую, Ю. Лебедев и В. Маркович пишут о наличии в нем трагического начала, которое трактуют по-разному. Целый ряд определений тургеневского романа дал Л. Пумпянский: героический роман, роман искомого героя, роман лица, роман социальной продуктивности, культурно-героический роман, «трехъярусное построение: культурно-героический роман, лирико-любовный и сатирико-бытовой, – развившееся на основе пушкинского “свободного” романа» [1, с. 381–400].

Проблема состоит в том, что приведенные жанровые аттестации нередко носят необязательный, варьирующий даже у одного и того же исследователя характер, к тому же, далеко не все они инструментально эффективны, то есть позволяют отличить одну романную модификацию от другой. Так, определения «социально-политический», «социально-психологический», «общественно-идеологический», «нравственно-психологический», «философский» (последнее, разумеется, не в специальном, а в широком смысле этого слова) равно приложимы и к роману Тургенева, и к роману Достоевского.

Наиболее содержательны и продуктивны определения «парные», данные на контрасте, фиксирующие сравнительные жанровые качества разных моделей, – например, у Пумпянского: роман лица (Тургенев) – роман поступка (Достоевский); у Бахтина: монологический роман (Тургенев, Толстой, Гончаров) – полифонический роман (Достоевский). Однако если предлагаемая Пумпянским дифференциация носит нейтральный характер, то Бахтин явно оказывает предпочтение полифоническому роману, то есть роману Достоевского. Эту тенденцию иерархизации романских форм подхватывает В. Недзвецкий, выделяя в русской литературе XIX века «синкретический роман (“Евгений Онегин”, “Мертвые души”, “Герой нашего времени”», “персональный” роман испытания (Гончаров, Тургенев) и универсально-синтетическую фазу (романы Достоевского и Л. Толстого)» [2, с. 21]. Промежуточно-переходное положение тургеневского романа фиксируется в типологических раскладах В. Кирпотина, таким же образом видят ситуацию В. Одинокоев, Г. Бялый, А. Батюто, С. Шаталов, полагающие, что в сравнении с Толстым и Достоевским Тур-

гениев как романист, как психолог проигрывает. Роман Тургенева вообще не фигурирует как этапное или просто значимое явление в развитии жанра в книге В. Кожина «Происхождение романа». Л. Гинзбург настаивает на социально-исторической детерминированности героя Тургенева, об этом же пишет Г. Бялый.

Специальных сравнительных исследований творчества Тургенева и Достоевского очень немного, а лежащую в их основе интенцию очень точно сформулировала Н. Ф. Буданова, комментируя название своей монографии «Достоевский и Тургенев: творческий диалог»: «Можно возразить: книга эта больше о Достоевском, чем о Тургеневе, и “диалог” ведет преимущественно Достоевский, причем не только с Тургеневым, но и с другими русскими писателями. Подобное соображение, как мы думаем, не меняет существа дела. Пусть в диалоге “Достоевский – Тургенев” и даже в многоголосье эпохи 1860-х – начала 1880-х годов ведущим будет Достоевский, он имеет на это полное право: диалогичность художественного сознания и слова Достоевского, убедительно доказанная М. Бахтиным и другими учеными, в наше время общепризнанна» [3, с. 7].

Между тем, целостный сравнительный анализ романов Тургенева и Достоевского позволяет обнаружить, при безусловной разности, черты сходства романских миров (в образах главных героев, в построении системы персонажей), что является результатом влияния Тургенева на Достоевского (а не наоборот, как принято считать), а также не поддающуюся иерархической оценке значимость, уникальность и, в то же время, взаимодополняемость созданных писателями художественных систем.

В основу жанровой типологии нами были положены такие структурно-содержательные аспекты романного мира, как *тип героя и способ его постановки в романе* (система персонажей, композиция сюжета).

Результаты наблюдений привели к следующим выводам:

– И у Тургенева, и у Достоевского романские миры выстроены вокруг **героев-идеологов**, и *идеологическая* полемика, *идеологическая* проблематика, безусловно, занимает в этих романах огромное место, что и делает каждый из этих типов романа **идеологическим**, однако *соотношение героя и идеи* получает совершенно разную художественную интерпретацию у Тургенева и Достоевского.

– Герой Тургенева, даже такой однонаправленно-целеустремленный, как Инсаров, не сводится автором к своей идее и проверяется не ею, а самой жизнью, включением в ее естественный поток, взаимоотношениями с разными людьми. Тургеневский герой-идеолог чуток к не укладывающимся в его систему координат явлениям, на протяжении романа он дви-

жется, развивается, изменяется. Герой-идеолог Достоевского – мономан, сосредоточенный на своей идее, он образует с ней единое целое, равен ей и подчиняет ей все, что предстает его взору, преломляя сквозь эту призму и тем самым преобразуя ей в угоду не только факты, но и окружающих людей, что и превращает их в «двойников». Рабское следование собственной казуистике и приводит «придавленного», «съеденного» идеей героя Достоевского к преступлению, которое никогда и ни при каких условиях не мог бы совершить герой Тургенева. Герой Достоевского создан для *эксперимента* – того, который осуществляет он сам, и того, который автор осуществляет с ним и над ним, в то время как герой Тургенева, даже если сам он по натуре экспериментатор, живет в своем романе полно и многообразно и раскрывается не в «деле», которое задумал, а в любви, во взаимоотношениях с людьми, в смерти.

– Соответственно разнятся и способы изображения героя. «Тайная психология» Тургенева – это не набор намеков на очевидное (как считал, например, ссылаясь на Г. Курляндскую, Г. Бялый), а сложный филигранный психологический рисунок, слагающийся из множества элементов и создающий объемный многомерный образ героя, который не поддается однозначному исчерпывающему прочтению-«пришпиливанию» (слово из романа «Рудин»). Тургенев действительно создает преимущественно «далевой» образ героя (Бахтин), подобный тому, *как в самой жизни* нам дан другой человек – через множество самых разных его проявлений, которые только в совокупности, в сопоставлении друг с другом позволяют составить более или менее верное впечатление о нем. При таком способе изображения необходимым и очень важным его компонентом оказывается в том числе не заполненное словами, возникающее за счет умолчаний, недоговоренностей, словесной подмены пространство *свободного взаимодействия* между героем и читателем, обеспечивающее свободу тому и другому: герою – от окончательных, безапелляционных приговоров извне, читателю – для сотворчества с героем и автором.

Психологический анализ Достоевского, осуществляемый преимущественно через исповедание-самообнажение героя и прямое или косвенное (через подобие-двойничество) «изобличение» его другими персонажами, с одной стороны, делает для читателя прозрачным все, что происходит с героем в каждый конкретный момент, а с другой – имеет однонаправленный характер, ибо этот анализ устремлен к раскрытию причин и мотивов *преступления* (в широком смысле слова), а не к предъявлению личности во всей ее сложности и полноте. Иными словами, констатируемая исследователями сравнительная глубина проникнове-

ния во внутренний мир человека в романах Достоевского достигается за счет неизбежного в этом случае ограничения – отсечения всего того, что выходит за рамки *состава преступления*, что и делает художественную психологию Достоевского экстремальной, *экспериментальной*. При этом герой Достоевского самой постановкой своей в романе *приговорен* к исповеданию, к осмыслению-переосмыслению совершенного или готовящегося поступка и практически непрерывному отчету-самоотчету на эту тему, так что кажущаяся свобода самовыражения на самом деле есть вмененная ему автором обязанность. «Он моя жертвочка», «пусть погуляет пока», «он у меня *психологически* не убежит» [8, т. 6, с. 260–262] – это не только позиция героя-следователя относительно героя-преступника, это чрезвычайной важности формулировки авторской позиции относительно героя в романе Достоевского, который в определенном смысле слова является психологической лабораторией (на это указывал еще Н. Михайловский), художественной площадкой для испытания крайних психологических состояний.

– У Тургенева и Достоевского принципиально по-разному организовано романное целое. В первом случае герой погружается в естественный жизненный поток (художественную имитацию его) и ставится в *универсальные* ситуации испытания (идеологические дебаты, дружба, вражда, любовь, сыновство-отцовство, смерть), в которых он должен продемонстрировать свою *личностную* состоятельность. Проверкой идеи как таковой Тургенев не занимается, его интересует не столько сама по себе идея, сколько человек, воодушевленный ею. Роман Достоевского, напротив, строится как двойной эксперимент: герой производит опыт с идеей, которую он *выдумал*, автор экспериментирует с героем-идеологом – создает ему условия для осуществления этой идеи, с тем, чтобы проверить, сможет ли он ее «*на себе перетащить*». С этой целью и организуется противоборство персонифицированных идей, грандиозный романский диалог, который породил два контрастных жанровых определения: «роман-трагедия» (Вяч. Иванов) и «*полифонический роман*» (М. Бахтин). Однако в романах Достоевского (исключение составляет «Идиот») нет трагического героя в классическом смысле этого слова, а соответственно, нет и трагической коллизии: в судьбе Родиона Раскольникова, как и в судьбах других героев-идеологов, не слышна поступь рока, их трагедии – *надуманные, рукотворные, экспериментальные*, «результат злой воли, актуального зла» (Бобров). Определение «полифонический» применительно к роману Достоевского представляется нам более адекватным, чем «роман-трагедия», но многоголосие – это не жанрово-различительный

признак внутри романной парадигмы, а жанровый признак романа как такового, одно из его структурно-содержательных свойств, по-разному, с разной степенью интенсивности проявляющееся в разных произведениях. Роман Достоевского, по определению самого М. Бахтина, принадлежит к тому «особому типу экспериментирующей фантастики», который был в свое время абсолютно «чужд античному эпосу и трагедии», а в творчестве Достоевского, с нашей точки зрения, породил особую жанровую форму **идеологического романа-эксперимента**. Противоположную – тургеневскую – форму романа, которая *имитирует* жизнеподобие, мы обозначили **идеологический роман-как-жизнь**.

Целесообразность избранной стратегии жанровых определений подтверждается ее наложением на эпическую жанровую парадигму, в которой соответственно выделяются *эпический роман-как-жизнь*, *эпический роман-легенда*, *эпический роман-миф*, *эпический роман-фэнтези*, а также соотносительностью с такими романскими модификациями, как идеологический роман-утопия, социально-психологический роман, социально-бытовой роман (последние две формулы не нуждаются в специальных приложениях, уточняющих их природу, так как она в данном случае исчерпывающе обозначена предстоящим существительному определением).

В сущности, речь идет о жанровой типологии не только второго, но и третьего уровня: роман как таковой мы подразделяем на роман идеологический, эпический, социально-психологический, социально-бытовой и т. д. В свою очередь, идеологический и эпический романы подразделяются на соответствующие подгруппы.

Теперь о продуктивности названных моделей.

Влияние Тургенева на последующую русскую литературу, как, впрочем, во многом и влияние других классиков, было, на наш взгляд, детальным, «вычлененным», частичным: филигранный психологический рисунок, повышенный интерес к личности героя, определяющий структуру произведения, идеологическая заостренность проблематики, выразительность и точность при лаконизме описаний, лирическая насыщенность и ироническая острота повествования – все это в той или иной степени и в разных сочетаниях, несомненно, стало достоянием совокупного эстетического опыта и воплощалось в творчестве таких разных писателей, как А. Фадеев, Э. Казакевич, К. Паустовский, В. Тендряков, Б. Васильев, В. Токарева и др.

Романическая же стратегия Тургенева в целостности своей – то есть его *идеологический роман-как-жизнь*, пожалуй, остается (во всяком слу-

чае, пока) неповторимой, и первым уловил эту отрицательную перспективу и объяснил ее Достоевский, связавший эстетическое совершенство, художественную соразмерность такого романа с завершенностью нравственных и социальных форм, которые в нем отражены и которые неизбежно в какой-то исторический момент расшатываются до состояния «беспорядка и хаоса», требующего для своего воспроизведения иных приемов и иного языка. На наш взгляд, дело здесь не столько даже в объективных, сколько в субъективных предпосылках – для создания такого романа нужна богатейшая, вскормленная отечественной почвой, вобравшая в себя мировую культуру, независимая, свободная и в то же время цельная, «завершенная», уникально художественно одаренная личность, каковой был И. С. Тургенев, но сама такая личность действительно является плодом целой эпохи, ее культурным венцом.

Достоевский, если продолжить сравнение, – не венец, а «бродило», дрожжевая закваска того «смутного времени», о котором он пишет в «Подорожке» как об эстетической предпосылке новых форм. Раздираемый внутренними противоречиями, тяготеющий одновременно к *pro* и *contra* и в то же время страстно жаждущий однозначной, спасительной и утешительной ясности, он по натуре своей совпадает, резонирует, гениально творчески взаимодействует с эпохой «постоялого двора», эпохой «хаоса». И хотя его *идеологический роман-эксперимент* тоже не стал во всей своей жанровой чистоте активно воспроизводимой матрицей, однако эта жанровая форма по самой карнавальной, «мениппейной» природе своей, глубоко и убедительно исследованной М. Бахтиным, оказалась, пожалуй, более продуктивной, чем тургеневская, и, будучи изначально предрасположенной к художественной переработке нового материала, открытой новым стилистическим вливаниям, в разных вариациях воспроизводилась впоследствии. Ярчайшим примером этого является роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который словно сделан на заказ по «мениппейному» рецепту М. Бахтина и даже используется в смежных с филологией областях как «экспериментальная модель реальности и источник эмпирических данных, на основе которых можно сформулировать некоторые категории, понятия и обобщения, вводящие в своеобразную область социологии культуры, которую можно назвать социологией повседневности» [4, с. 78].

Если говорить о современной литературе, то экспериментально-идеологический жанровый характер, безусловно, имеет роман Алексея Иванова «Золото бунта».

В отличие от двух первых романов А. Иванова («Географ глобус пропил» и «Сердце пармы»), мир которых имитирует самораскрывающуюся



действительность и разворачивается перед читателем по законам самой жизни, пространственно и духовно организованной струением-бурлением многочисленных рек – это то, что мы и называем *роман-как-жизнь*, – в «Золоте бунта» господствуют две разноприродные, но однонаправленные, схожие силы: жесткая авторская воля, закручивающая и подстегивающая детективный сюжет, и неукротимая в своем весенне-половодном безумии река Чусовая. И так же, как майское половодье и стремительный бег Чусовой искусственно подстегнуты сбросом воды из заводских прудов, чтобы беспрепятственно прошли, не застряв на мелях, железные караваны, искусственно (*экспериментально-детективно*) «взнуздан» сюжет: откровенно смонтирован, выстроен, просчитан авантюрный путь Осташи, на каждой станции которого герой получает дополнительный стимул, новую загадку, неожиданную подсказку или встречается очередного помощника или антагониста. Здесь, несомненно, кроме детективных, есть другие, более мощные жанровые корни – фольклорные, авантурные – в общем, карнавные, включая современную кинопродукцию. «Сделанность», технологичность, экспериментальность книги налицо. В самом произведении есть его прообраз: роман так же тщательно выстроен, заряжен энергией движения, как в нем самом строится, а потом спускается на воду барка. При этом перед нами, несомненно, *идеологический роман*, и авантурный характер героя и сюжета, как и у Достоевского, этому немало способствует.

Идеологическим, безусловно, является роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», в котором напрямую между героями и поверх их голов идут страстные, острые и рискованные дебаты на религиозные, социальные, национальные, экзистенциальные темы. Эта книга – сгусток-конгломерат, водоворот религиозно-идеологических, национальных, ментальных, исторических, психологических судеб-страстей. А посередине, в центре перекрещивающихся интересов, претензий, обид, упований, трагедий, доносов, предательств и добрых свершений – еврей-поляк-католик-израильтянин Даниэль Штайн, переводчик, посредник, связной, экскурсовод, строитель («*штайн*», «*штейн*» – камень, Петр), монах, священник, спаситель. Он же – краеугольный камень и цементирующее начало романной постройки. С одной стороны, это *роман-как-жизнь*, создающий ощущение реальности происходящего как предметом изображения, так и «документальным» способом его подачи, и, в то же время, это *роман-эксперимент*, герой которого, притом что он восходит к реальному человеку, словно заброшен в мир для того, чтобы проверить право этого мира на существование и шансы его на дальнейшую жизнь.



Эксперимент осуществляет и сам герой: он пытается воссоздать общину первохристиан, вернуть христианство к еврейским истокам, воссоединить Церковь Петра и Павла с Церковью Иакова.

Примечательно, что и роман Иванова, и роман Улицкой являют собой не только современные модификации жанровой формы Достоевского, но и напрямую апеллируют к Достоевскому, обильно цитируют его, явно и скрытно отсылают к идейно-образному миру его романов.

В «Русском романе» израильского писателя Меира Шалева [6] прямых апелляций к Достоевскому нет, но сама романная модель – все та же: идеологический роман-эксперимент. Исторический эксперимент еврейского народа по воскрешению и обретению почвы после двух тысячелетий беспочвенного существования воссоздан Шалевом не в форме героической эпопеи, как можно было бы ожидать, а в форме сложного многоголосого, многоинтонационного и многосмыслового рассказа об истории деревни-мира, основанной первопроходцами из второй (русской) алии в Израильской пустыне. Все начинается с нуля. В наличии с одной стороны – болото, с другой – выжженная земля. Надо ее осушить, напоить, возделать, удобрить, оплодотворить, заставить плодоносить и, одновременно, защититься от врагов. По существу, надо повторить акт творения. Именно таков путь и героев Иванова. Таков же удел Даниэля Штайна: назад, к первоистокам, а оттуда все сначала, без уже совершенных и испортивших дело созидания ошибок. Но процесс творения неизбежно сопровождается ошибками новыми. Рассказанная Шалевом история – это история побед и поражений, любви и ненависти, очарований и крушения надежд. В ее создании на равных принимают участие в качестве имеющих право голоса не только самые разные люди, но и животные, и растения, и насекомые. Всю это разноголосицу, все эти судьбы и страсти, порывы, взрывы, обольщения и разочарования влачит на себе рассказчик – «дедушкин Малыш», Барух Шенгар. По существу же, такая ноша под силу только роману, в который, по словам И. Гончарова, «все уходит», который – «как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, все уместится там». Об этом же опосредованно-метафорически говорит М. Шалев: «Все эти любовные истории в нашей деревне, и застарелые счеты между домами, и ненависть между семьями – как сообщающиеся сосуды. <...> Нажимаешь с одной стороны, и вся грязь и дерьмо вылазят с другой, а в конце все выравнивается, уравнивается, успокаивается».

Вот эта «всеядность» романа, его вместительность, и «безразмерность», и «неразборчивость», безусловно, восходят к его «плебейскому

происхождению» [7, с. 145], которое переплавилось в жанрообразующее карнавальное начало, что и сделало столь востребованной, продуктивной и демократичной соответствующую жанровую форму.

Что же касается «рафинированной» романной формы, предъявленной в свое время И. С. Тургеневым, то на ее счет следует пока удовлетвориться обнадеживающим пророчеством Достоевского: «О, когда минет злота дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» [8, т. 3, с. 455].

- 
1. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
  2. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997.
  3. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987.
  4. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М., 2000.
  5. Подробный сравнительный анализ романов А. Иванова и Л. Улицкой см.: Рель Г. М. Черты романа XXI века в произведениях А. Иванова и Л. Улицкой // Нева. 2008. № 4. // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/4/re11.html>
  6. См.: Шалев М. Русский роман. М., 2006.
  7. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000.
  8. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

**Т. Ф. Семьян**  
г. Челябинск

## **Жанрово-родовые визуальные маркеры прозаического текста**

Концептуальная двойственность существования литературного текста (с одной стороны, внешнее, визуально осязаемое, в виде материального объекта, с другой – внутреннее, как совокупность идей, как цельный замкнутый мир) генерирует эстетическое единство художественного произведения, выстраивает модель действительности во всей возможной полноте ее выражения. Согласно теории знака, внешняя форма («форма выражения») должна соответствовать внутреннему